



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Romantyczne czytanie "Słowiańskiej epopei" Alfonsa Muchy : strona Polaków

Author: Magdalena Bąk

Citation style: Bąk Magdalena. (2007). Romantyczne czytanie "Słowiańskiej epopei" Alfonsa Muchy : strona Polaków. W: M. Piechota, J. Ryba (red.), "Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... : autorzy - dzieła - czytelnicy. Cz. 2" (S. 162-174). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Magdalena Bąk

Romantyczne czytanie
***Słowiańskiej epopei* Alfonsa Muchy**
Strona Polaków

O *Słowiańskiej epopei* Alfonsa Muchy – cyklu dwudziestu monumentalnych obrazów upamiętniających istotne wydarzenia z przeszłości Słowian – wiadomo stosunkowo dużo. Znany jest czas jej powstania – pierwsze trzy obrazy zostały wykonane przez malarza w roku 1912, cały cykl oficjalnie przeszedł na własność miasta Pragi w roku 1928. Wiadomo również, dlaczego artysta, który odniósł sukces jako przedstawiciel Art Nouveau, zdecydował się poświęcić kilkanaście lat swojego życia na zmaganie się z wielkim historycznym tematem w nowej dla siebie technice. Choć krok ten uznać wypada za ryzykowny (zwłaszcza biorąc pod uwagę wypowiedzi krytyki, która wyliczyła wszystkie formalne mankamenty jego „dzieła życia”), powody, które skłoniły malarza do podjęcia tego wyzwania, są aż nazbyt jasne. Decyzję swą tak wyjaśniał w liście do przyjaciela:

Była północ, znalazłem się sam w mojej pracowni przy Rue du Val-de-Grace wśród moich obrazów, plakatów i panneau. Poczulem wielkie poruszenie. Zobaczyłem moje prace, które wysławiały salony najlepszego towarzystwa, schlebiali ludziom z tego wspaniałego świata za pomocą uśmiechniętych i uszlachetnionych portretów. Zobaczyłem książki wypełnione legendarnymi scenami, girlandami kwiatów i rysunkami sławiącymi piękno i łagodność kobiet. Oto co pochłaniało mój czas, mój cenny czas, podczas gdy mój naród gasił pragnienie wodą z rowu [...]. Była północ i kiedy tak stałem, patrząc na te wszystkie rzeczy, uroczyście

przysięgłem, że resztę swojego życia poświęcę wyłącznie na pracę dla narodu.¹

Znana jest także reakcja, z jaką spotkał się cykl obrazów ofiarowany przez Muchę narodowi, którego przyszłe pokolenia, zgodnie z nadziejami artysty, miały z płócien tych uczyć się o „wspólnocie, odwadze, idealizmie i wierze”². Reakcje te w większości były negatywne – kolejni krytycy poza wskazaniem uchybień formalnych wikłali przesłanie dzieła w spory polityczne, pomijając intencje artysty. Stało się tak zarówno w samych Czechach, jak i w innych krajach europejskich, tylko w Ameryce, gdzie część obrazów była wystawiana, uznano je za najwybitniejsze dzieło stulecia³.

Zapewne właśnie krytyczne oceny towarzyszące pierwszej prezentacji *Epopei*, uwikłanie jej od samego początku w polemiki polityczne, w których uczestniczenie nie było ambicją autora, a także odcięcie od XIX-wiecznych koncepcji, z których przecież wyrasta, sprawiły, że mimo znajomości stosunkowo wielu faktów z historii jej powstania i recepcji wiemy jednak o *Słowiańskiej epopei* ciągle bardzo niewiele.

Niniejszy szkic jest próbą przeczytania wybranych fragmentów tego niezwykłego cyklu – przeczytania specyficznego, które z pewnością dalekie jest od kompletności i wyłączności. Przede wszystkim dlatego, że dokonywane jest z perspektywy historycznoliterackiej, a zatem kontekstów dla zrozumienia tego artystycznego przedsięwzięcia poszukiwać zamierzam przede wszystkim w literaturze, a nie w sztukach plastycznych, historii, obyczajowości czy polityce. Ów literacki kontekst zawężony został do tekstów i idei romantycznych – nie jest to decyzja wynikająca z osobistych preferencji czy przypadkowych skojarzeń, dyktowana jest natomiast wyraźnym związkiem pomiędzy pomysłem Muchy a romantycznymi zainteresowaniami Słowiańszczyzną – wywiedzionymi z lektury prac Herdera, a rozpowszechnionymi wśród „romantycznie nastawionych” poetów i pisarzy XIX stulecia. Choć chronologicznie dzieło Muchy przynależy już do wieku XX, jego korzenie tkwią głęboko w poprzednim stuleciu. Można zaryzykować

¹ Przekład własny, cyt. za: I. Johnston: *An Introduction to the Work of Alphonse Mucha and Art Nouveau*. [Wykład udostępniony w marcu 2004 na stronie internetowej]: <http://www.mala.bc.ca/johnstoi/praguepage/muchalecture.htm>.

² A. Dvořák: *The Slav Epic*. In: *Alphonse Mucha. Celebrating the creation of the Mucha Museum, Prague*. By S. Mucha with an introduction by R.F. Lipp and contributions by V. Arwas, A. Dvořák, J. Mlčoch and P. Wittlich. Praga 2000, s. 147.

³ O reakcji krytyki na *Słowiańską epopeję* szerzej pisze: J. Mucha: *Alfons Mucha*. Odborne spolupracę M. Kadlečíková. Praha 1982, s. 422–426.

twierdzenie, że niezrozumienie, z jakim spotkała się *Słowiańska epopeja*, w znacznej mierze wynika z tego, że powstała ona w nieodpowiednim momencie: jako spóźniony wytwór XIX-wiecznych koncepcji, zbyt już oddalona od swoich źródeł, pierwszym widzom i krytykom mogła się wydawać anachroniczna. Czytając *Epopeję*, postaram się zatem powrócić do kontekstu jej najbliższego. Jeśli jednak dodamy, że będzie to odczytanie w pewien specyficzny sposób sprofilowane, bo dokonywane niejako z zewnątrz, wydobywające elementy szczególnie znaczące dla widza-czytelnika z polskim bagażem lektur i kontekstów, wstępne zastrzeżenie co do proponowanej tutaj strategii lektury jako niekompletnej i zaledwie jednej z możliwych, nabiera właściwego sensu. Mimo wspomnianych ograniczeń wysiłek taki wart jest jednak podjęcia, właśnie dlatego, że obrazy Muchy odczytywane z perspektywy historii sztuki, umieszczane w kontekście historycznym i obyczajowym były już wielokrotnie. Natomiast to, czego – jak się wydaje – ciągle brakuje, to nie jednoznaczna odpowiedź na pytanie o ich wielkość, ale wielogłosowa i możliwie różnorodna ich lektura.

Przekonanie o szczególnym charakterze Słowian i wyjątkowej roli, jaką będą mieli do odegrania w niedalekiej przyszłości, spopularyzował w XIX wieku Herder dzięki swoim *Myślom o filozofii dziejów*⁴. Dla tego stulecia znamienne jest słowiańskie poczucie wspólnoty plemiennej jako ważniejszej od wspólnoty narodowej⁵. Zainteresowanie Słowiańszczyzną zauważyć można w pracach najwybitniejszych autorów czeskich pierwszej połowy XIX wieku: Józefa Jungmanna, Jana Kollara, Franciszka Czelakowskiego. „Umiłowanie języka dawnego, a przezeń i prawięku i czasów wspólnoty słowiańskiej, jest uczuciem panującym w literaturze owej epoki”⁶. Wizerunek Słowianina o blond włosach, niebieskich oczach, cieszącego się dobrym zdrowiem i miłującego pokój na gruncie czeskim spopularyzował Franciszek Palacký w swoich *Dziejach narodu czeskiego w Czechach i na Morawach*⁷. Interesujący jest także polski proces adaptacji tej idei. Początkowo wierzenie za Herderem przerysowany wizerunek łagodnego Słowianina o sielskim usposobieniu (szczególnie ulubiony przez Brodzińskiego),

⁴ Misja pielęgniujących „pokoju” cnoty Słowian polegać miała, zdaniem Herdera, na ich „przechowaniu” i rozpowszechnieniu w przyszłości (por. A. Witkowska: „Ja, głupi Słowianin”. Kraków 1980, s. 18).

⁵ Z. Stefanowska: *Legenda słowiańska w prelekcjach paryskich*. W: Eadem: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976, s. 151.

⁶ J. Magiera: *Literatura czeska i słowacka. Obraz piśmiennictwa*. Warszawa 1929, s. 43.

⁷ F. Palacký: *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě dle původních pramenů*. Díl první: *Od pravěkosti až do roku 1253*. Red. K. Kálal. Praha 1930, s. 55–58.

stosunkowo szybko ulega znaczącej modyfikacji. Już Maurycy Moch-nacki bowiem w dziele *O literaturze polskiej w wieku XIX* podkreśla zupełnie inne elementy słowiańskiego charakteru, co Maria Cieśła-Korytowska tłumaczy w następujący sposób:

[...] idylla nie jest nośna historycznie, a romantycy zainteresowani byli historią rozumianą dynamicznie, rządzącymi nią prawami – dlatego też skomplikowali ów sielankowy obraz, wprowadzając weń elementy dialektycznych przeciwieństw, co pozwalało zarazem ocalić ów mit łagodnego Słowianina, tak drogi ich sercu.⁸

Podobny portret Słowianina kreśli Mucha. Już w pierwszym obrazie cyklu – *Słowianie w praojczyźnie* – pojawia się myśl o podobnym połączeniu przeciwieństw. Płótno Muchy przedstawia moment szczególny: Słowianie wiodący dotąd spokojny pasterski żywot, padają ofiarą wojowniczych plemion. Symboliczne postaci, które wypełniają prawą stronę obrazu, są ilustracją owej słowiańskiej duszy: mężczyznę błagającego o pomoc bogów (który stanowi tej duszy, jej pragnień i dążeń wcielenie) wspierają młodzieniec z mieczem i kobieta w bieli⁹. On symbolizuje walkę, nienawiść, przelew krwi; ona – czystość i pokój. Ta podwójność wpisana w słowiańską mentalność daje się też wyczytać z twarzy pary młodych ludzi przedstawionych na pierwszym planie, jedynych którzy ocalili po napaści na wioskę. Obok strachu, spowodowanego tragicznymi wydarzeniami, i ulgi uratowanych, maluje się na nich nienawiść. Ci, którzy wiedli dotąd spokojny pasterski żywot, mimo iż pragną przecież do swojej spokojnej egzystencji powrócić, odczuwają jednocześnie nienawiść do swych ciemniejszych, chęć zemsty. Ta podwójność dotyczy nie tylko usposobienia Słowian. Symboliczne figury wskazują bowiem jednocześnie tragiczną prawidłowość w przyszłych losach słowiańskich plemion, które, nieustająco pragnąc pokoju, zmuszone będą płacić za swoją wolność i dążenie do jakże szczytnego celu najwyższą cenę: krwi, nienawiści, zniszczenia. Mucha stosuje tutaj konstrukcję typową dla eposu, gdzie początkowe wiersze pierwszej pieśni streszczają niejako główne wątki, wokół których osnuty jest cały tekst. Te dwie linie wyznaczające konstrukcję całego cyklu to właśnie konflikt pomiędzy

⁸ M. Cieśła-Korytowska: *Słowiańszczyzna w oczach polskich romantyków*. W: Eadem: *O Mickiewiczu i Słowackim*. Kraków 1999, s. 90–91.

⁹ Tendencje do personifikacji uczuć i pojęć dają się zaobserwować także we wcześniejszej twórczości malarza (utrzymanej w stylu Art Nouveau). Dotychczas sprowadzały się one jednak do przedstawienia alegorycznych postaci kobiecych (R. Ulmer: *Mucha*. Bonn 2000, s.12).

skrajnie odmiennymi uczuciami, postawami i wartościami, konflikt pomiędzy nimi wyznacza rytm słowiańskiej historii. I znów owo dynamiczne rozumienie dziejów wydaje się bardzo bliskie rozumieniu romantycznemu.

Za gatunek najlepiej oddający zawłość historii uznawali romantycy epopeję – hołdując zresztą w ten sposób przekonaniu utrwalonemu w tradycji literackiej już od czasów Arystotelesa. Podobnie też jak ich poprzednicy upatrywali w epopei dzieła, które nie tylko miało moc utrwalania w pamięci istotnych dla danej społeczności wydarzeń, ale też ocalania od zapomnienia imienia swego twórcy¹⁰. O tej obsesji przemijania, rodzącej obsesję utrwalania, tak pisze Ireneusz Opacki:

[...] ogarnia ona całokształt romantycznej myśli. I całokształt romantycznej koncepcji literatury: od zawartych w niej „obrazów epok” po „obrazy chwil prywatnych”. Inaczej mówiąc od epopei po dziennik.¹¹

Mucha, tworząc dzieło, które miało utrwalić kluczowe dla narodów słowiańskich wydarzenia, w romantyczny sposób skłania się zatem ku epopei. Zapewne nie całkiem bez znaczenia jest również i to, że – podejmując swe malarskie wyzwanie – artysta boleśnie przeżywał fakt, iż w swojej własnej ojczyźnie postrzegany był jako twórca obcego pochodzenia. Epopeja miała zatem nie tylko upamiętnić burzliwą historię Słowian, ale też utrwalić w pamięci rodaków Muchy jego nazwisko.

Pozostaje oczywiście do rozważenia kwestia, na ile zawarta w tytule genologiczna wskazówka znajduje swoje potwierdzenie w kompozycji całego cyklu. Spośród typowych wyznaczników epopei przytaczanych w większości definicji¹² do obrazów Muchy na pewno dadzą się zastosować następujące: obecność ważnego, przełomowego dla danej wspólnoty wydarzenia, zachowanie typowych cech bohaterów przy jednoczesnej heroicznej stylizacji, podniosły ton, a także wprowadzenie „argumentu” lub „założenia” streszczającego cel dzieła. Wskazówka pierwsza – przełomowe wydarzenie – podlega w tym cyklu niejako rozpisaniu na kolejne obrazy, z których każdy skoncentrowany jest wokół faktu istotnego dla jednego ze słowiańskich naro-

¹⁰ M. Piechota: *Żywioł epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*. Katowice 1993, s. 28, 11.

¹¹ I. Opacki: *Pomnik i wiersz*. W: I d e m: „W środku niebokrega”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 172.

¹² M. Piechota: *Epopeja*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Ba-chórz, A. Kowalczykowa. Warszawa 1991, s. 237; J. Sławiński: *Epopeja*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. M. Głowiński. Wrocław 1998, s. 138–140.

dów (będzie to na przykład uwłaszczenie chłopów w Rosji czy kazanie Husa w Pradze). Wszystkie one razem stanowią zapis ewolucji słowiańskich plemion, ich dojrzewania do wspólnoty i osiągania pełni możliwości, czego swoiste podsumowanie znajdziemy na ostatnim płótnie. Także pojawiający się na poszczególnych obrazach bohaterowie są zazwyczaj przedstawieni w sposób podkreślający ich szczególne cechy. Jan Hus sportretowany podczas kazania w Kaplicy Be-tlejemskiej wyposażony został w cechy natchnionego proroka, który mocą swojego słowa poruszyć może sumienia słuchaczy. Car Symeon Bułgarski natomiast przedstawiony został w otoczeniu uczonych i pisarzy, którym służy radą, a ich wysiłkom patronuje – to ideał władcy, który potęgę swojego państwa opiera na umiłowaniu nauki, poszanowaniu własnej tradycji, kultury i języka. Sam wybór scen narzuca uroczysty sposób ich portretowania. Pojawiające się na większości płócien symboliczne postaci czy grupy postaci dodatkowo podkreślają istotne dla upamiętnianych wydarzeń sensy. Ta zmiana tonacji (zharmonizowana ze zmianą techniki malarskiej) jest tym, co najbardziej uderzać może miłośników twórczości Muchy – skoncentrowanej dotąd (według jego własnego określenia) na portretowaniu uroków życia i dostarczaniu estetycznej przyjemności odbiorcom. Swoją opowieść o słowiańskiej wspólnotcie ubiera jednak w formę dwudziestu obrazów-pieśni z powagą portretujących zmaganie się łagodności z gwałtownością, pragnienia pokoju z nienawiścią, która rodzi wojnę. Zmaganie to, stanowiące siłę kierującą ewolucją Słowian, wyłożone zostało w typowym dla epopei „argumencie” otwierającym cykl, o czym była mowa wcześniej.

Problem zrealizowania w dziele Muchy elementów dla epopei nieodzownych jest zbyt obszerny, aby można go było tutaj szczegółowo omówić. Naszkicowana siatka analogii służyć ma jedynie postawieniu tezy, że epopeiczność cyklu nie jest wyłącznie metaforyczna i nie wyczerpuje się w brzmieniu tytułu. Realizuje się ona niejako na dwóch płaszczyznach – wykorzystując niektóre wyznaczniki formalne charakterystyczne dla klasycznych definicji gatunku, a jednocześnie nawiązując do romantycznego marzenia o epopei, która staje się kategorią historiozoficzną: „Istota epopei romantycznej zawiera się w jej warstwie znaczeniowej, staje się więc epopeja ponadgatunkową i ponadrodzajową wypowiedzią [...]”¹³. Polską epopeja narodową w XIX wieku może więc być *Pan Tadeusz*, który nie realizuje wprawdzie wiernie gatunkowego wzorca, ale portretuje istotną historycznie przemianę w mentalności Polaków – schyłek identyfikacji rodowej, naro-

¹³ M. Piechota: *Epopeja...*, s. 239.

dziny myślenia w kategoriach narodu¹⁴. Jak udowodnił na przykładzie twórczości Słowackiego Marek Piechota:

Epopeja romantyczna – wyznaczenie romantycznego światopoglądu – najlepiej realizować się miała w obrębie romantycznego dramatu, dramat zaś nie mógł powstać poza obrębem żywiołu epopeicznego.¹⁵

Droga Muchy do specyficznego rozumienia historii prawdopodobnie także wiodła właśnie poprzez dramat – nie możemy przecież zapominać, że przez większą część swojego artystycznego życia związany był z teatrem. Gwałtowność ścierających się przeciwieństw i dialektyka tendencji wpisanych w historię dająca się zaobserwować na płótnach Muchy, może być przynajmniej po części efektem rozpisanych najpierw w wyobraźni scen dramatycznych¹⁶.

Jeśli patrzymy na *Słowiańską epopeję* z perspektywy polskiej, najciekawszy niewątpliwie musi się wydać ten jej rapsod, który Polaków właśnie dotyczy. Za wydarzenie przełomowe w historii polskich Słowian uznaje Mucha bitwę pod Grunwaldem. Nie jest to wybór zaskakujący, o czym przypomina zamieszczona tuż obok prezentowanego na zamku w Morawskim Krumlovie obrazu Muchy reprodukcja dzieła Matejki na ten sam temat. Porównanie to – tyleż oczywiste, co zmuszające do refleksji – zasługuje na kilka słów komentarza. Pozornie wszystko te obrazy różni: u Matejki dynamizm, siła promieniująca niejako z centrum obrazu, euforia walki i rychłego zwycięstwa – przedstawione na obrazie autentyczne epizody zaczerpnięte zostały z końcowego etapu bitwy, kiedy klęska Krzyżaków wydawała się już przesądzona. U Muchy: bezruch, smutek, centralne miejsce obrazu

¹⁴ I. Opacki: *Romantyczna. Epopeja. Narodowa. Z Epilogiem?*. W: I d e m: „*Wśród ku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów...*, s. 202.

¹⁵ M. Piechota: *Żywioł epopeiczny...*, s. 54. Emanacja tak rozumianej epopeiczności na inne gatunki nie wykluczała jednocześnie rozszerzania się jej wpływów także poza obręb literatury. Malarski wariant epopei dopuszczał najwyraźniej Słowacki, przekonując Stattlera, że jego obraz *Machabeusze* można by określić takim właśnie mianem. O kryzysie gatunku epopei w klasycznej formie przy jednoczesnym zapotrzebowaniu na „epopeiczność” w literaturach słowiańskich w XIX wieku pisze: K. Krejčí: *Wielka epika w literaturach słowiańskich XIX wieku*. Przeł. J. Wierzbicki. W: I d e m: *Wybrane studia slawistyczne. Kultura – literatura – folklor*. Red. J. Magnuszewski. Warszawa 1972.

¹⁶ Wpływ doświadczeń teatralnych Muchy (wrażliwości na dekoracje i scenografię) na ostateczny kształt *Słowiańskiej epopei* omawia Jana Skálová. Badaczka skupia się jednak na wyrażeniu wielkiego historycznego tematu za pomocą teatralnych środków, a nie na formalnym związku epopei i dramatu (przytaczam za J. Mucha: *Alfons Mucha...*, s. 417–418).

(w polskiej wersji zarezerwowane dla księcia Witolda wznoszącego ramiona w tryumfalnym geście) zajmuje król Władysław, oglądany z oddali. Wprawdzie u jego stóp leży martwy mistrz zakonu Ulryk von Jungingen, ale miejsce radości ze zwycięstwa zajmuje tu refleksja o jego cenie. Na pierwszym planie widzimy ciała poległych, w tle płoną zabudowania pobliskiej wioski. Zwycięzcy, stłoczeni pomiędzy tymi dwoma obrazami śmierci, kontemplują nie tyle swój sukces, ile ogrom zniszczenia, do którego doprowadziła ludzka buta i chęć dominacji. O tym, że autorzy tych malarskich przedstawień kładą nacisk na inne elementy, świadczyć może wybór momentu do sportretowania na płótnie. Matejko, zgodnie z tytułem swojego obrazu, skupia się na samej bitwie, Mucha, który nazwał swój obraz: *Po bitwie pod Grunwaldem*, koncentruje się na interpretacji owego zwycięstwa, utrwała moment ciszy „po burzy”, ciszy wymuszającej refleksję. Warto dodać, że w kronice Długosza, z której czerpał Matejko, pracując nad swoją wizją bitwy, znajduje się fragment, który mógłby zwrócić uwagę polskiego malarza właśnie na ów moment ciszy po wielkim starciu dwóch sił. Opisuje bowiem Długosz chwilę, gdy król Władysław: „siadłszy na konia, wyjechał z bratem swoim, wielkim księciem litewskim Aleksandrem, na pobojoyisko dla przypatrzenia się poległym”¹⁷. Widok pobojoyiska budzi jednak we władcy dumę z odniesionego zwycięstwa i efektem owej konnej wyprawy na pole bitwy są listy informujące o zwycięstwie i nakazujące dziękczynne modły w kościołach z tego właśnie powodu. Wydaje się, że zwycięstwo u Długosza i Matejki budzi przede wszystkim radość i wdzięczność, iż Bóg na nie pozwolił. Przekonanie o boskiej opiece nad walczącymi wojskami Jagiełły i Witolda na obrazie symbolizuje postać świętego Stanisława unoszącego się ponad głowami walczących¹⁸. Oba płótna podejmują temat grunwaldzkiej wiktorii, przypisując jej znaczenie symboliczne. U Matejki dzieje się tak właśnie za sprawą obecności świętego Stanisława. Mucha, który na innych obrazach cyklu nie stroni od symbolicznych postaci uwydatniających interpretację, tutaj sięga po odmienne środki. Za pomocą podtytułu: *Braterstwo Słowian* (a także sportretowania w uprzywilejowanym miejscu Jana Sokoła z Lamberku i Jana Żiżki z Trocnova) wydobywa symboliczne znaczenie tej bitwy: pokazuje ją jako starcie plemion słowiańskich z zakonem reprezentującym pychę plemion germańskich. Podkreślony zostaje zatem fakt, że wolność sło-

¹⁷ J. Długosz: *Bitwa pod Grunwaldem (z Historii Polski)*. Wrocław 2003, s. 125.

¹⁸ Matejko portretuje tutaj oczywiście opowieść przytoczoną przez Długosza o postaci świętego, jak sądzono Stanisława, który unosił się nad walczącymi i błogosławił Polakom (por. J. Długosz: *Bitwa...*, s. 106–107).

wiańską obroniły nie tylko zjednoczona Polska i Litwa, ale też wspomagający ją rycerze z Czech i Moraw. Akcentując ten fakt, Mucha narzuca swoistą interpretację bitwie z 1410, wpisując ją w logikę swojego cyklu i czyniąc z niej jeden z elementów dochodzenia Słowian do wspólnoty i niezależności (wspólne zdławienie niemieckiej potęgi było ważnym krokiem na tej drodze). Brak tutaj refleksji o tym, że czeski udział w wojnie pomiędzy Polską a Zakonem, której to wojny grunwaldzka bitwa stanowiła – aczkolwiek niezwykle istotny – jednak wyłącznie fragment, był znacznie bardziej złożony. Król Czech – Wacław Luksemburczyk – okazał się przecież stronnikiem Krzyżaków i powierzony mu do rozstrzygnięcia spór przesądził na ich korzyść. Ów eksponowany na obrazie Muchy udział Czechów i Morawian w służbie Polski i Litwy dotyczył zaś przede wszystkim rycerstwa zaciężnego. Jan Długosz podaje, iż tylko jedna morawska chorągiew została ofiarowana polskiemu królowi przez Jana Jenczykowica z czystej przyjaźni i w dowód wdzięczności za pomoc okazaną jego ojcu¹⁹. W swej interpretacji kieruje się zapewne Mucha komentarzem Palackiego do bitwy grunwaldzkiej zamieszczonym w jego *Dziejach narodu czeskiego*²⁰. Czytamy tam, że wprawdzie Krzyżakom udało się zwrócić Wacława przeciwko Jagiellom, ale kiedy dawny przyjaciel wyroku nie uznał, Wacław rzekł się swej funkcji i poparł króla Polski. Większość poddanych zaś – zdaniem Palackiego – pośpieszyła na pomoc Polakom i ich udział w grunwaldzkim sukcesie był niemały²¹. Interpretacja Palackiego staje się podstawą historiozoficznej wizji Muchy, dla którego bitwa pod Grunwaldem jest jednym z momentów najpełniej ujawniających sprzeczności rządzące historią Słowian – konfrontuje kierującą się żądzą władzy i dominacji Germanię (wcieloną w Zakon i jego sprzymierzeńców) z miłującą pokój i zmuszoną do krwawej obrony swego prawa do wolności i pokojowej egzystencji Słowiańszczyzną²². Dlatego też zakończona spektakularnym zwycięstwem bitwa nie może być w interpretacji malarza powodem do radoznego wyłącznie uniesienia, radości ze skuteczności zjednoczonej słowiańskiej siły towarzyszyć musi smutna refleksja o tym, że Słowianom przeznaczona jest krew, nienawiść, mord, który ma zabezpie-

¹⁹ J. Długosz: *Bitwa...*, s. 69.

²⁰ Wiadomo, że z dzieła tego korzystał malarz, pracując nad Słowiańską epopeją (J. Mucha: *Alfons Mucha...*, s. 394).

²¹ F. Palacký: *Dějiny národu...* Díl třetí: *Od roku 1403 až do roku 1439*. Red. K. Kálal. Praha 1931, s. 93–94.

²² Myśl o walce żywiołu słowiańskiego z żywiołem germańskim determinującej dzieje tych narodów daje się wyczytać z dzieła Palacký'ego (J. Magnuszewski: *Historia literatury czeskiej*. Zarys. Wrocław 1973, s. 115–116).

czyć ich prawa do całkiem innej egzystencji. Tak rozumiana bitwa pod Grunwaldem jest więc najlepszym przykładem na ową dwoistość słowiańskiego losu stanowiącą temat całego cyklu.

Komponowanie własnej wizji historii z faktów, dat, nazwisk układanych w nową całość nie może być rozpatrywane w innym kontekście niż rozpowszechniona w romantyzmie potrzeba nowego syntetycznego ujęcia dziejów i stworzenia odrębnych koncepcji historiozoficznych²³. Jest to tendencja szczególnie wyraźna w romantyzmie polskim, który „[...] dostarczał przez dziesięciolecia modeli historiozoficznych, które miały tłumaczyć bieg i mechanizmy dziejów, nadawać sens wydarzeniom przeszłym, teraźniejszym i przyszłym”²⁴. Stąd być może właśnie z polskiej perspektywy ta potrzeba odczytania na nowo sensu historii (w tym wypadku Słowian) wydaje się szczególnie wyraźna.

Tendencje do interpretowania historii, a nie tylko jej reprezentowania, ujawniają też obrazy Matejki, które – choć nie zostały skomponowane przez autora w jeden cykl – posiadają pewną nadrzędną zasadę rządzącą ich kompozycją. Choć pozornie podejmują – jak się wydaje – romantyczną misję budowania narodowej tożsamości przez upamiętnianie najświetniejszych momentów z historii, w rzeczywistości wiele z nich wpisuje się raczej w inną – również romantyczną – tendencję rozliczania narodu z popełnionych błędów. Miejsce przypisywanego często obrazom Matejki „pokrzepiania” zastępuje „napominanie”. Jak zauważa Jarosław Krawczyk, nawet na tym najbardziej apologetycznym płótnie malarza, za jakie zazwyczaj uznaje się *Bitwę pod Grunwaldem*, pojawia się element o niepokojąco odmiennej wymowie. W tym wypadku jest to umieszczona w prawym rogu obrazu postać Henryka von Plauena, o którym Matejko musiał wiedzieć, że w portretowanym starciu nie uczestniczył. Umieszczenie go na obrazie zmienia niejako perspektywę, sprawia, że Matejko także (podobnie jak Mucha) wybiega myślą w przyszłość – i to nie tylko w tę najbliższą, prezentując „krajobraz po bitwie”, ale tę odrobinę bardziej odległą: Henryk von Plauen dowodził obroną Malborka. Przywołanie tego akurat epizodu z wojny polsko-krzyżackiej w zestawieniu z wiktoria grunwaldzką dowodzi, zdaniem Krawczyka, że Matejko w swojej interpretacji bitwy zwraca uwagę na znikome wykorzystanie tego

²³ O takie dopowiedzenie warto się pokusić, aby nie oskarżać Muchy (jak było to niejednokrotnie czynione) jedynie o „nacjonalistyczną interpretację faktów historycznych” (R. Ulmer: *Mucha...*, s. 16).

²⁴ J. Lyszczyńska: *Romantycy – nasi współcześni?* „Postscriptum” 2002, nr 4 (44), s. 6.

bez wątpienia wielkiego sukcesu polskiego oręża²⁵. Bezskuteczne oblężenie Malborka uchodzi za dowód tego, jak zmarnowaną szansą był ów grunwaldzki sukces (ostatecznym zaś dowodem warunki, na jakich został zawarty pokój w Toruniu w roku 1411). Długosz winą za ową zmarnowaną szansę obarczał opieszałość króla, który zbyt długo zwlekał z uderzeniem na Malbork, dając tym samym nieprzyjacielowi czas na ochłonięcie po niespodziewanej przecież klęsce i przygotowanie skutecznej obrony²⁶. Wydaje się, że Matejko podziela poglądy kronikarza, a jeśli tak, obraz jego przynosi nie tyle „pokrzepienie serc” za sprawą przypomnienia dawnej świetności, ile raczej gorzką refleksję o Polakach, którzy nie potrafią wykorzystywać szans darych im przez los, opatrność czy samego Boga. Jarosław Krawczyk widzi w tej interpretacji ślad zauważalnego na płótnach Matejki, począwszy od *Kazania Skargi*, myślenia o historii Polski jako ciągu niedostrzeżonych lub niewykorzystanych znaków²⁷.

Stanisław Witkiewicz, w słynnym tekście *Największy obraz Matejki*, zarzuca malarzowi poświęcenie wartości artystycznej obrazów na rzecz ich historycznej treści i „narodowej” wymowy. Nawet jeśli jest to ocena zbyt surowa, nie ulega wątpliwości, że Witkiewicz wnikliwie analizuje oczekiwania ówczesnej publiczności i równie słusznie zauważa, że to nie odwaga w poszukiwaniu nowych środków artystycznego wyrazu uczyniła z Matejki „narodowego polskiego malarza”. Należy jednak zwrócić uwagę, że ta malarska interpretacja historii nie była jednoznacznie afirmatywna. Zestawienie obrazu *Bitwa pod Grunwaldem* i *Muchy Po bitwie pod Grunwaldem* ujawnia ciekawą opozycję. Pozornie pierwszy z tych obrazów wydaje się znacznie bardziej jednoznaczny, podkreślający pozytywny jedynie wymiar zwycięstwa, drugi zaś, opiera się niejako na nieco subtelniejszej analizie ujawniającej także tragiczną, bo okupioną ludzkim cierpieniem i śmiercią stronę każdego zwycięstwa. Dokładniejsze przyjrzenie się obu płótnom pozwala jednak postawić tezę odwrotną – to ocena *Muchy* jest w planie historiozoficznym jednoznacznie pozytywna: refleksja o cenie zwycięstwa gloryfikuje niejako ofiarę złożoną przez Słowian na ołtarzu wolności i jedności, ofiarę równie krwawą, co nieodzowną. Inaczej u Matejki, który, przypominając rozczerwoczone konsekwencje zwycięstwa, pokazuje, że nawet spektakularny sukces może się okazać obciążającym narodowe sumienie dowodem.

²⁵ Interpretacja obrazu w: J. Krawczyk: *Matejko i historia*. Warszawa 1990, s. 132–133.

²⁶ J. Długosz: *Bitwa...*, s. 113–115.

²⁷ J. Krawczyk: *Matejko i historia...*

Te dwa skrajnie różne sposoby myślenia stają się bardzo czytelne właśnie z polskiej perspektywy, odpowiadają bowiem dwóm tendencjom wyraźnie widocznym w polskim romantyzmie, czyli z jednej strony nadawania sensu, tłumaczenia toku dziejów i poszukiwania w nim prawidłowości mogących wskazać nie tylko cel, do którego się zmierza, ale i drogę, którą należy podążać; z drugiej zaś krytyczny ogląd własnej przeszłości, ze wskazaniem tych elementów, które przyczyniły się, a w przyszłości mogą się dalej przyczyniać do klęski. W ten pierwszy styl myślenia, tak popularny w Polsce, wpisuje się obraz Alfonsa Muchy; do tego drugiego znacznie bardziej pasuje monumentalny obraz Matejki.

Odczytywana z perspektywy romantyzmu *Słowiańska epopeja* Alfonsa Muchy ujawnia swój bliski związek z mitem Słowiańszczyzny tak popularnym w wieku XIX²⁸ i romantyczną tęsknotą za epopeją, która tłumaczy sens dziejów²⁹. Odwzorowując dzieje Słowian niemal od ich zarania, wnika artysta w duszę tego ludu, odkrywa prawa rządzące jego historią, a tym samym (znowu romantycznie) odpowiada na pytanie: co będzie? Nosząca ślady zarówno Herderowskiego przekonania o wartościach „przechowywanych” przez Słowian, jak i odtworzonej w całym cyklu prawidłowości ich losu, odpowiedź ta zdaje się zawierać w tytule finałowego obrazu: *Apoteoza dziejów Słowian*³⁰. Płótno to ujawnia kolejny raz typową dla romantyzmu strategię. Dzięki odtworzeniu przeszłości narodu – symbolicznie reprezentowanej przez barwę niebieską (wyrażającą mistyczne pradzieje), czarną (oznaczającą czasy wrogich najazdów i ucisku) i czerwoną (upamiętniającą okres świetności) – dochodzimy do wypełniającego centralną część

²⁸ Jak wyjaśnia Józef Bachórz: „W krajach słowiańskich siła mitu słowiańskiego wiązała się bądź to z narodzinami aspiracji niepodległościowych, bądź z przeżywaniem frustracji na tle odkrycia i uświadomienia sobie opóźnień cywilizacyjnych” (I d e m: *O obrazach Słowian w polskiej literaturze romantycznej*. W: *W świecie literatury romantycznej*. Red. W. Magnuszewski. Zielona Góra 1991, s. 258).

²⁹ Powszechna w XIX wieku tęsknota za epopeją znalazła bardzo ciekawy wyraz w literaturze bułgarskiej. To właśnie potrzeba odnowienia tego gatunku zaważyła na bułgarskich tłumaczeniach utworów Mickiewicza (szczególnie *Sonetów krymskich*, ballady *Alpuhara* i *Epilogu Pana Tadeusza*) autorstwa Ivana Vazova. Wierność względem oryginału nie jest ich największą zaletą, natomiast sens popełnionych przez tłumacza niewierności polega na tym, iż próbuje on wpisać przekładane teksty w rodzimą tradycję epopeiczną właśnie (przypatrzmy za: K. Bahneva: *Sen o epopei. Adam Mickiewicz i Ivan Vazov*. [Referat wygłoszony w ramach sesji *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru* zorganizowanej w Uniwersytecie Śląskim w dniach 16–19.05.2005]).

³⁰ Oryginalny tytuł obrazu: *Apotheosa z dějin Slovanstva. Čtyři období Slovanstva ve čtyřech barvách*.

kompozycji przedstawienia (utrzymanego w kolorze złotożółtym) symbolizującego zwycięską teraźniejszość. Zaznaczona w górnej części obrazu postać wolnego wreszcie Słowianina, który wynika – jak się wydaje – z wszystkich elementów dzieła (etapów historii) i łączy je w jedną całość, zwiastuje wolność i zwycięstwo słowiańskich cnót w przyszłości.

Syn malarza, Jiří Mucha, tak pisał o przyjęciu, z jakim spotkało się to najbardziej ukochane przez jego ojca, a – wbrew jego założeniom – najbardziej kontrowersyjne dzieło: „Prości ludzie, muszę użyć tego określenia z braku lepszego, reagowali bezpośrednio, bez uwag o formie, na myśl, którą im [Alfons Mucha – M.B.] chciał przekazać. Prości ludzie kochali go nie za to, że malował piękne obrazy, ale dlatego, że przekazywał myśl, która nadawała ich życiu sens”³¹. Jeśli *Epopėja* miała upamiętnić także imię swojego twórcy, to przytoczone słowa świadczą, iż cel swój osiągnęła w sposób, jakim nie pogardziłby chyba żaden romantyk.

³¹ J. Mucha: *Alfons Mucha...*, s. 412. Tłum – M.B.